GARCILASO DE LA VEGA
Y OTROS POETAS CORTESANOS

GARCILASO DE LA VEGA
JUAN BOSCÁN
DIEGO HURTADO DE MENDOZA
GUTIERRE DE CETINA
HERNANDO DE ACUÑA

EDITORIAL CASTALIA

Castalia Prima
La literatura para los jovenes

GARCILASO DE LA VEGA
Y OTROS POETAS CORTESANOS

GARCILASO DE LA VEGA
JUAN BOSCÁN
DIEGO HURTADO DE MENDOZA
GUTIERRE DE CETINA
HERNANDO DE ACUÑA

EDITORIAL CASTALIA

Castalia Prima
La literatura para los jovenes

GARCILASO DE LA VEGA

Y OTROS POETAS CORTESANOS

LIBRIS

ESTE LIBRO PERTENECE A

CASTALIAPRIMA

DIRECTOR

FERNANDO CARRATALÁ

COLABORADORES

MAGDALENA AGUINAGA MARÍA ANGULO EGEA JOSÉ LUIS ARAGÓN

GARCILASO DE LA VEGA

JUAN BOSCÁN

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

GUTIERRE DE CETINA

HERNANDO DE ACUÑA

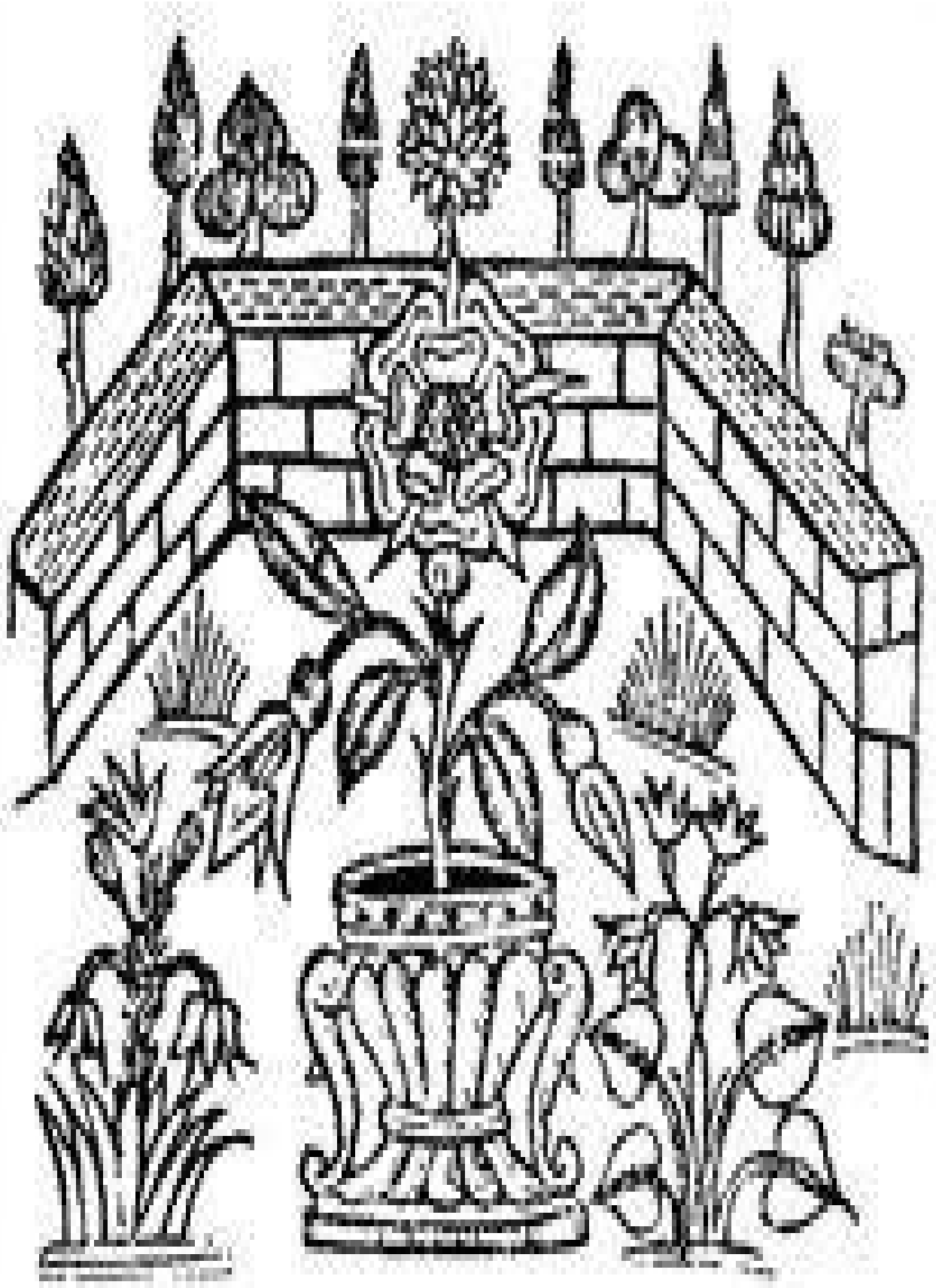
GARCILASO DE LA VEGA

Y OTROS

POETAS CORTESANOS

Edición a cargo de

RAFAEL BALBÍN



CastlePine

En nuestra página web www.castalia.es encontrará el catálogo completo de Castalia comentado.

es un sello propiedad de

Oficinas en Barcelona: Avda. Diagonal, 519-521 08029 Barcelona Tel. 93 494 9

Primera edición impresa: septiembre 2005

Primera edición en e-book: septiembre 2012

Edición en ePub: febrero de 2013

© de la edición: Rafael Balbín

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2012

www.edhasa.es

ISBN 978-84-9740-544-7

Depósito legal: B.25475-2012

Ilustración de cubierta: Sandro Botticelli: Venus y Marte (h. 1500, detalle)
National Gallery, Londres.

Diseño gráfico: RQ

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes,

la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO

(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) descargarse o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 917021970 / 932720447).

Presentación

1. Una fecha señalada

En 1526 el emperador Carlos V contrajo matrimonio en Sevilla con Isabel de Portugal, y, a los pocos días, los recién casados decidieron visitar Granada. No faltaban en el séquito real caballeros capaces de encarnar adecuadamente el ideal cortesano de la época, en cuanto que habían puesto su espada al servicio de los sueños cristiano-europeístas del emperador, pero, cuando lo permitían sus deberes militares, satisfacían sus apetencias espirituales leyendo a los autores italianos y descubriendo, a través de éstos, a los grecolatinos. A veces, ellos mismos sentían el impulso creador, igual que lo sintieron en su día acreditados caballeros como el marqués de Santillana o Jorge Manrique, cuya fama literaria había inmortalizado sus nombres más allá del recuerdo que pudieron dejar como hombres de armas.

Entre los integrantes del círculo cortesano que acompañaba a los monarcas se encontraba el poeta Juan Boscán, quien, cierto día, tuvo oportunidad de mantener una conversación sobre cuestiones literarias con el embajador veneciano Andrea Navagero, mientras ambos paseaban por los jardines del Generalife. El español se debió de mostrar preocupado ante el panorama poético nacional: sí, se mantenía pujante aún una corriente lírica de esencia popular cuyo origen se perdía entre lejanas brumas medievales, pero la poesía culta permanecía gravemente estancada todavía en los principios conceptuales y estilísticos sobre los que se había desarrollado la lírica cancioneril durante buena parte del siglo anterior, manteniéndose fiel, por un lado, a una temática de carácter moral y, sobre todo, amoroso, concebida esta última en términos trovadorescos —lo que suponía una estricta obediencia a los antiguos preceptos del código cortés—; e insistiendo, por otro, en la tendencia a una abstracción discursiva que acababa resuelta en puros juegos conceptistas de mayor o menor eficacia intelectual, pero muy raramente emotiva.

Tal era la situación, y nada en el horizonte permitía entrever un cambio a corto plazo. Navagero, entonces, sugirió a Boscán que tal vez resultase conveniente intentar la adaptación al castellano de las formas poéticas que habían hecho de la lírica italiana del momento la más rica e influyente de Europa. Y Boscán no olvidó la sugerencia. Ni tampoco olvidó que tenía un amigo llamado Garcilaso de la Vega.

2. Más que una simple cuestión métrica

Fieles también en el aspecto métrico a las directrices estilísticas de la poesía culta del siglo XV, los autores españoles continuaban empleando, por entonces, casi exclusivamente dos tipos de verso: el octosílabo y el denominado arte mayor, metro fluctuante en torno a las doce sílabas y dividido en dos hemistiquios, a cada uno de los cuales le correspondían dos acentos rítmicos. Ni la ligereza expresiva del primero de ellos —aun con todo su glorioso pasado y su no menos glorioso porvenir— ni la machacona rigidez acentual del segundo los hacía aptos para competir con la flexibilidad del endecasílabo italiano —en ocasional combinación con el heptasílabo—, cuya suave fluidez discursiva había quedado bien probada desde el siglo XIV por autores como Dante y Petrarca, y cuya idoneidad como cauce lírico de una nueva sensibilidad continuaban probando los seguidores de este último. Pero sustituir por otros muy distintos los hábitos métricos vigentes durante casi un siglo no era empresa fácil —ochenta años atrás ya lo había intentado sin fruto el marqués de Santillana—, y, como el propio Boscán reconocía con toda honradez, es muy probable que el empeño innovador de un discreto poeta como él no hubiera dado grandes resultados de no haber conseguido involucrar en el mismo a Garcilaso, cuya genialidad poética fue la que realmente alcanzó a realizar lo que, desde la perspectiva de 1526, se diría impensable: la rápida aclimatación en la literatura española —y no se olvide: con una proyección futura que llega a nuestros días— de unas formas métricas que son inseparables de lo que hoy llamamos poesía moderna.

Pero el encuentro de Boscán y Navagero, por muy significativo que resulte, apenas logra rebasar el ámbito de lo puramente anecdótico. Tarde o temprano, era inevitable que la nueva mentalidad encontrase los cauces literarios que necesitaba, y éstos procedían de Italia. Lo que conviene no olvidar es que la renovación italianista no se redujo a términos estrictamente métricos. Con los versos y estrofas importados llegaba también un contenido ideológico y unos principios artísticos que exigían un tratamiento muy distinto del material literario, en cuanto que afectaban tanto a los aspectos conceptuales y temáticos como a los expresivos. Dicho de otro modo: con la renovación métrica llegaba a la poesía española la plenitud renacentista.

3. El Renacimiento

A lo largo del siglo XVI se extendería por la mayor parte de Europa un movimiento cultural que había alcanzado ya su consolidación en Italia durante el siglo anterior y que mostraba como seña de identidad más inequívoca una profunda admiración hacia el legado de la Antigüedad grecolatina —no ignorado del todo durante la Edad Media, pero sí reducido su conocimiento al restringido círculo de la minoría culta que sabía latín—, así como una clara voluntad de revitalizar, de hacer que renaciese aquel pasado artístico a través de su imitación, lo cual explica el nombre que ha recibido la corriente.

Pero como sucedería con la renovación métrica en España, el proceso imitador, lejos de quedar limitado al exclusivo plano de las formas, conllevaba inevitablemente la adopción de la base ideológica sobre la que se había sustentado todo el arte clásico, y ésta partía de la consideración del ser humano como centro del universo —es decir, como finalidad última del transcurrir universal—, principio radicalmente enfrentado al concepto teocéntrico que la Edad Media había proyectado sobre el mundo para no ver en él más que un lugar de dolor y miserias, donde el hombre debía purgar su esencia pecadora sin otro horizonte que el de alcanzar la vida verdadera, una vez liberado, a través de la muerte, de su despreciable condición humana. Y así, mirándose en el espejo antropocéntrico de los grecolatinos, el autor renacentista fue recuperando la conciencia del valor de la vida en sí misma y de las posibilidades de realización personal que le brindaba. Y aprendió también que los placeres son legítimos en la medida en que son naturales y que gozar de ellos constituye, en cierto modo, la única postura defensiva con la que cuenta el hombre frente a la muerte ineludible.

En lo que a la literatura se refiere, era necesario olvidar asimismo el sentido utilitario a que la había sometido la Edad Media, para la cual la justificación de una obra literaria dependía de su capacidad para transmitir conocimientos provechosos y, sobre todo, para divulgar los preceptos morales derivados del sentimiento religioso de la época. Con el Renacimiento volvería a imponerse la idea de que el logro estético justifica por sí mismo cualquier realización artística, surgida a impulsos de un deseo de belleza ideal que habría de concretarse a través de la imitación de unos modelos cuya perfección se consideraba rayana en

lo absoluto. Precisamente este principio de imitación creadora en que se fundó el arte renacentista explica la presencia constante en él de tópicos temáticos y expresivos que el prestigio de su origen —fuese italiano o clásico— hacía inexcusable recrear. Veamos a continuación cuáles son los principales.

4. Los modelos italianos: el petrarquismo

Se conoce con el nombre de petrarquismo al movimiento poético que surgió de la estela imitativa dejada por las Rimas del escritor italiano Francesco Petrarca (1304-1374), obra que supuso una auténtica revolución en la historia de la literatura amorosa occidental, por cuanto marcó con profunda huella el carácter de la lírica renacentista y, en consecuencia, el de toda la poesía posterior, hasta prácticamente nuestros días. Se trata de un extenso conjunto de composiciones —con muy destacado predominio del soneto— elaborado a lo largo de más de treinta años y ordenado por el propio autor en forma de cancionero —término que alterna con el anterior como título de la obra—, es decir, dispuesto con una cierta voluntad argumental que viene a ser reflejo de todo un proceso amoroso a cuya inspiradora Petrarca da el nombre —simbólico— de Laura. La muerte de ésta sirve de línea divisoria a las dos secciones en que aparecen agrupados los poemas.

La lírica de Petrarca supo integrar equilibradamente materiales poéticos diversos, algunos de los cuales estaban ya presentes en manifestaciones anteriores. Si nos atenemos a un orden cronológico, los primeros elementos mencionables son los procedentes del código del amor cortés desarrollado por la tradición trovadoresca, entre los que cobran especial importancia la postura de sumisión, en términos feudales, del poeta-vasallo frente a la dama-señora; la imposibilidad de que el conflicto amoroso tenga un desenlace feliz, puesto que la dama —actitud de desdeñosa superioridad aparte— suele estar casada, lo que implica, además, que el enamorado se sienta en el deber de no mostrarse demasiado explícito en sus desahogos poéticos, asumiendo, sobre todo, la prohibición de hacer pública la identidad de la amada; y el sentimiento de profundo dolor que la frustración amorosa causa en el poeta, aunque se trate, en definitiva, de un contradictorio sufrimiento gozoso, puesto que el solo hecho de amar a tan inalcanzable dama ennoblece al amante y convierte su dolor en una fuerza purificadora de fecundos efectos espirituales.

Pero estos conceptos llegaron a Petrarca considerablemente depurados ya a través del filtro más espiritualizador aún, si cabe, del dolce stil nuovo, escuela poética que se desarrolló principalmente en la Florencia de finales del siglo XIII. Extremando el idealizador precedente trovadoresco, los representantes de esta

tendencia concebían a la amada no ya simplemente como un ser superior, sino como alguien a quien Dios ha otorgado cualidades de bondad y belleza sobrehumanas y ha puesto en el camino del poeta para lograr su eterna salvación, de modo que la muerte —por lo general, prematura— de la dama cobraba un especial valor simbólico al quedar ésta convertida en intercesora de su fiel enamorado ante la presencia divina.

El petrarquismo enriquecería todo este entramado conceptual con aportaciones de un decisivo signo innovador, tendentes, en su mayoría, a despojarlo de su carácter excesivamente intelectual y abstracto. Y a este cometido responden aspectos tan característicos de la tendencia como la complacencia en la introspección amorosa, expresada con una complejidad psicológica desconocida hasta entonces; la humanización de la amada, cuya superioridad puede seguir rozando la condición divina sin que por ello deje de ser fuente de perfecciones físicas que el poeta no duda en exaltar; o la presencia lírico-simbólica de una naturaleza —percibida, como vamos a ver, a través de la mirada con que la contemplaron los clásicos— en la cual enmarcará el autor su conflicto amoroso.

Sería precisamente este nuevo enfoque más humano —y, como tal, más abierto a la identificación emotiva— de la experiencia amorosa el que facilitaría la introducción del petrarquismo en las literaturas europeas a partir de su progresiva conversión en escuela poética —ya desde el siglo XV— por parte de los numerosos imitadores y comentaristas italianos de Petrarca. Y esta fue la escuela a la que decidieron adscribirse Boscán, Garcilaso y el círculo de poetas cortesanos dispuestos a seguir el ejemplo de los dos pioneros.

5. Los modelos clásicos

Subrayado ya el alcance totalizador que tuvo la influencia grecolatina en el arte del Renacimiento, nos limitaremos a precisar ahora determinados aspectos literarios en los que esa influencia resultó especialmente fecunda, y lo fue, por encima de cualquier otra, la ejercida por los tres grandes nombres de la llamada Edad de Oro de la literatura latina: Virgilio, Horacio y Ovidio.

5.1. El marco bucólico. Fue principalmente en las Bucólicas (o Églogas) de Virgilio (70-19 a. C.) donde los renacentistas encontraron el modelo de escenario paisajístico —particularmente requerido por la lírica amorosa— que mejor podía reflejar su nueva percepción de la naturaleza. Mostraba dos componentes esenciales:

a) La figuración pastoril del autor y de las personas —amada, amigos...— con las que se relaciona en el poema: una figuración exenta de cualquier intención realista, puesto que se trata de un embellecedor «disfraz» literario tras el cual apenas queda oculto el refinado caballero que lo lleva, diestro en el arte de la composición poética y el canto que puede dedicar a su amada por el medio indirecto al que le obliga la discreción cortés.

b) El locus amoenus («lugar agradable») como tópico paisajístico: espacio natural fuertemente idealizado, de belleza y serenidad supremas, que se revela rico en elementos simbólicos relacionados con el estado anímico del autor. Así, en ocasiones, se trata de una naturaleza de impasible carácter divino, indiferente, por tanto, ante el conflicto amoroso del poeta, que sólo puede proyectar en ella sus ansias de paz espiritual. Pero, más a menudo, se describe una naturaleza humanizada, capaz de comprender al amante y de apiadarse de su sufrimiento, porque también ella se encuentra sometida a la ley universal del amor —la aves expresando sus penas a través del canto, la yedra ciñendo estrechamente el tronco de los árboles, que, a su vez, inclinan tristemente sus ramas...—, y esto la convierte en el confidente ideal.

5.2. Las recreaciones mitológicas. El Renacimiento vio en la mitología grecolatina el lejano destello de un mundo superior, idealizado por su propia inexistencia, pero del que emanaba una irresistible fuerza vitalista y sensual que los nuevos tiempos no pudieron por menos de hacer suya, a pesar del recelo que inspiraba a la Iglesia el esteticismo de tintes paganos en que desembocaba inevitablemente la recreación literaria de ese mundo. La fuente principal, en este caso, fueron las Metamorfosis de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), compendio poético de todo el caudal mitológico de la Antigüedad clásica.

Las manifestaciones mitológicas de la poesía renacentista presentan tres aspectos bien diferenciados, aunque no excluyentes:

a) Las alusiones concretas, sin apenas desarrollo, en forma de cita directa o indirecta de un personaje o de una circunstancia de su historia. Podía tener escasa relación con el tema tratado, puesto que lo que realmente se buscaba era el afecto artísticamente ennoblecedor de la referencia clásica.

b) La creación de lo que se podría llamar un espacio mítico, poblado de ninfas y otros seres mitológicos, y, por lo común, en estrecha conexión con el marco bucólico.

c) La reconstrucción poética de todo un episodio mitológico, a menudo ceñida a la escueta estructura del soneto, pero susceptible también de un desarrollo más amplio —a veces, inmoderadamente dilatado—, que daría lugar a todo un subgénero poético: la fábula mitológica, escrita casi siempre en octavas reales. Aunque la belleza en sí misma del mito podía ser motivo suficiente para su recreación poética, la elección, a menudo, atendía también a razones de identificación amorosa personal, lo que explica la rápida conversión en tópico literario de algunos de estos episodios.

5.3. Los temas horacianos. El Renacimiento encontró en la poesía de Horacio (65-8 a. C.) respuesta a los interrogantes existenciales que la nueva concepción del hombre frente al mundo había traído consigo. El pensamiento del poeta romano parte de un principio esencial: la vida es corta y la muerte llega sin

previo aviso. Ante tal evidencia, el único remedio con que cuenta el ser humano es gozar cuanto pueda del presente. Pero ese goce debe mantenerse ajustado a un propósito de moderación natural, en conformidad con lo que se posee, siempre, desde luego, que baste a cubrir las necesidades de una existencia digna. De tal convicción se desprende un ideal de vida: el aurea mediocritas («dorada medianía», es decir, «feliz término medio»), sólo alcanzable desde el anonimato y la paz interior a que se llega una vez dominada la ambición de riqueza y de fama excesivas. La puesta en práctica de este ideal exige el aislamiento en un medio campesino, donde el íntimo contacto con la naturaleza permita que se borre cuanto antes el recuerdo de la agitación ciudadana y de su modo superficial y deshumanizado, pero peligrosamente tentador, de vida.

Esta concepción existencial derivada de la lírica de Horacio dará lugar a dos de los tópicos temáticos más frecuentados por la literatura del Renacimiento:

a) El carpe diem («coge el día», es decir, «no dejes escapar el día de hoy»), denominación procedente de la frase imperativa que aparece en el último verso de la Oda I, 11. Utilizado a menudo el tema con miras amorosas —como exhortación a la dama para que goce del amor antes de que el paso del tiempo destruya su belleza—, sobre el fondo horaciano se hizo tópica otra fórmula exhortativa: el collige, virgo, rosas («coge, doncella, las rosas»), procedente de una composición del también latino Ausonio (310-395).

b) El beatus ille («feliz aquel...»), designación sustantivada a partir de las palabras que inician el Epodo II, con la cual se conoce el motivo literario consistente en una exaltación de la vida retirada. Tiene también como base el locus amoenus, pero recreado al efecto de forma distinta al preferido por la poesía bucólica, sobre todo en lo que se refiere a su mayor realismo descriptivo del medio rural.

Nota de la h aspirada

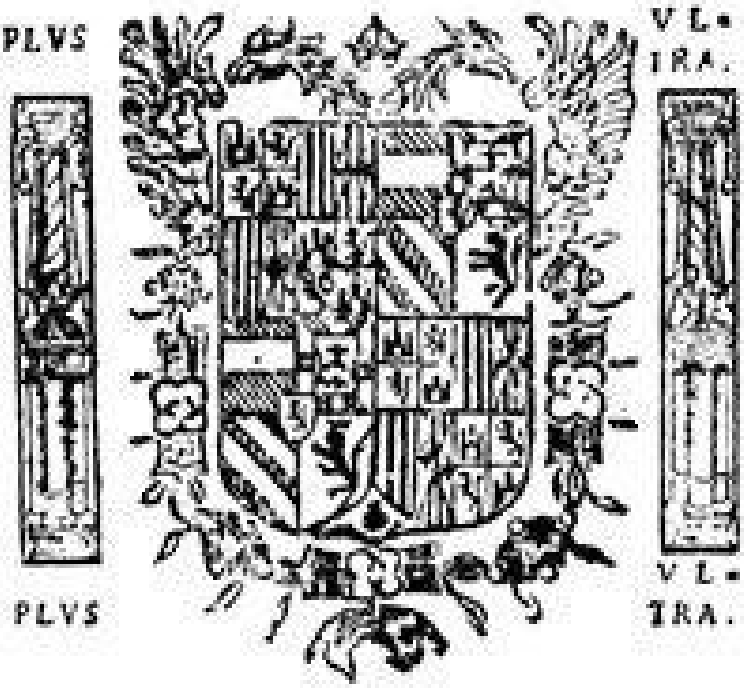
Se señalan en cursiva los casos en que la antigua pronunciación aspirada de la h inicial procedente de Flatina impide la sinalefa con la palabra anterior.

Nota a la sinéresis

La sinéresis o reducción a diptongo en hiato es bastante frecuente entre los poetas de la época. Van precedidas de asterisco las palabras en que se produce el fenómeno y deben ser pronunciados, por tanto, como si tuvieran una sílaba menos.

LAS OBRAS

DE BOSCAN Y ALGVNAS DE GAR
CILASSO DELA VEGA RE PAR
TIDAS EN QVATRO
LIBROS.



CVM PRIVILEGIO
IMPERIALI.

CARLE S. AMOROS

Las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega.

Carles Amorós, Barcelona, 1543.

Portada.

GARCILAS O DE LA VEGA

Y OTROS POETAS CORTESANOS

«Con tanta mansedumbre el cristalino Tajo en aquella parte caminaba

que pudieran los ojos el camino determinar apenas que llevaba.»

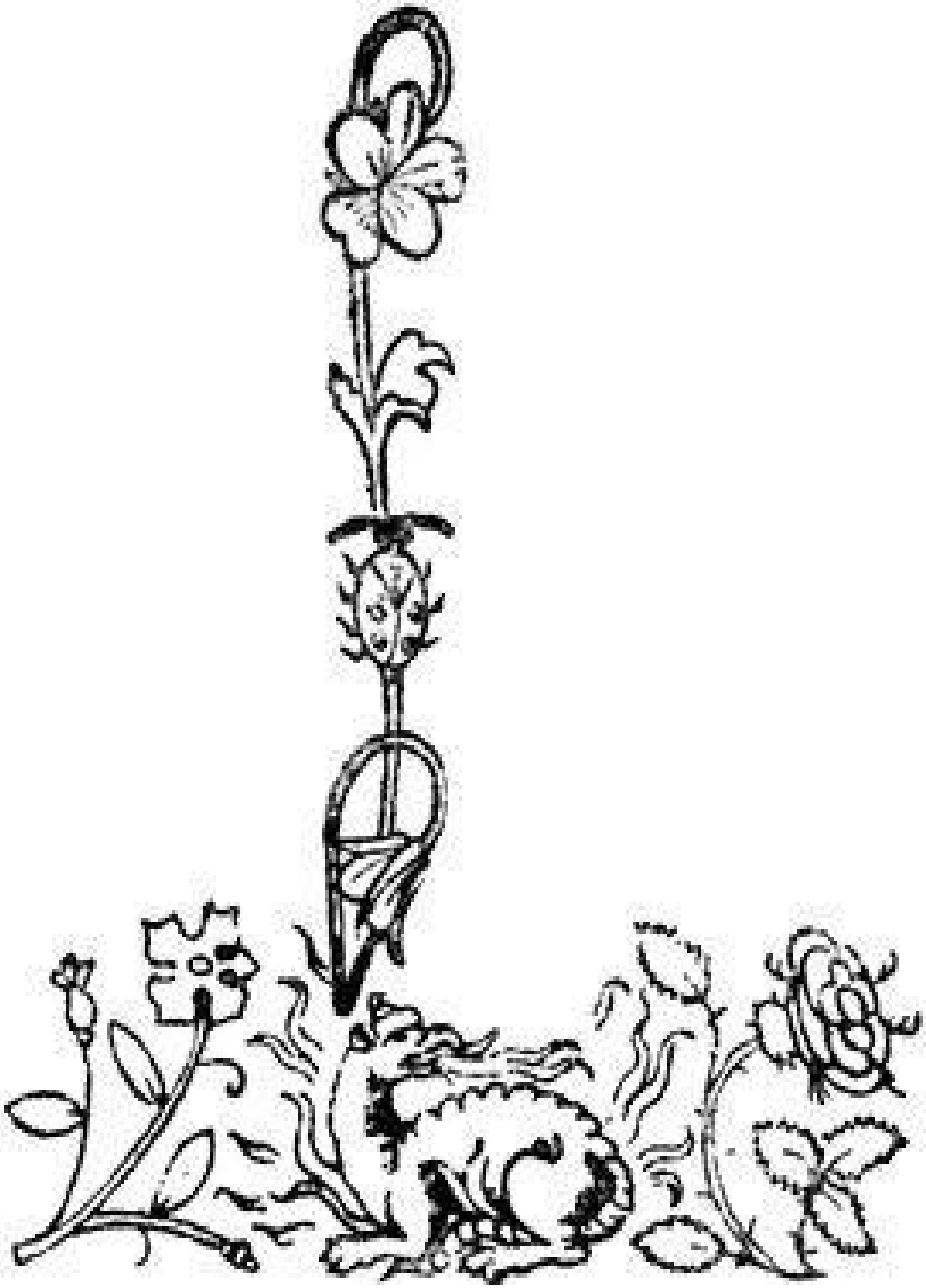
Égloga III

–Giorgione: La tempestad.

[h. 1506] Gallerie dell´Accademia, Venecia.

GARCILASO DE LA VEGA

(¿1503?-1536)



«Tú, que ganaste obrando

un nombre en todo el mundo [...]

agora estés atento sólo y dado

al ínclito gobierno del estado»

Égloga I

Al Virrey de Nápoles

–Vista de Nápoles en Civitas Orbis Terrarum. Liber Primus, de G. Braun y F. Hogenberg. [Coloniae Agripinae, 1599]

SONETO II

En fin a vuestras[1] manos he venido, do[2] sé que he de morir tan apretado[3] c

SONETO V

Escrito está en mi alma vuestro gesto[11] y cuanto yo escribir de vos deseo: vos

SONETO X

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,[18] dulces y alegres cuando Dios querí

SONETO XI

Hermosas ninfas,[25] que en el *río metidas, contentas habitáis en las moradas d

«Hermosas ninfas, que en el río metidas,

contentas habitáis [...]

dejad un rato la labor, alzando

vuestras rubias cabezas a mirarme,»

Soneto XI –Ninfa y Pan.

«A Dafne ya los brazos le crecían

y en luengos ramos vueltos se mostraban;

en verdes hojas vi que se tornaban

los cabellos que el oro escurecían;»

Soneto XIII –Gianlorenzo Bernini: Apolo y Dafne. [h. 1622-25, detalle] Galle

5

SONETO XIII

[29]

A Dafne ya los brazos le crecían y en luengos ramos[30] vueltos se mostraban; e

6

SONETO XXIII

En tanto que de rosa y de azucena se muestra la color en vuestro gesto, y que vu

SONETO XXV

¡Oh hado secutivo[41] en mis dolores, cómo sentí tus leyes rigurosas! Cortaste e

8

SONETO XXVI

Echado está por tierra el fundamento que mi vivir cansado sostenía. ¡Oh cuánto

SONETO XXXVIII

Estoy contino[47] en lágrimas bañado, rompiendo siempre el aire con sospiros, y

10

CANCIÓN III

[48]

Con un manso rüido de agua corriente y clara, cerca el Danubio una isla que puc

11

CANCIÓN IV

[67]

FRAGMENTO

El aspereza de mis males quiero que se muestre también en mis razones, como y

12

CANCIÓN V

ODA A LA FLOR DE GNIDO

[79]

FRAGMENTO

(...) Hablo de aquel cativo[80] de quien tener se debe más cuidado, que está mur

13

ELEGÍA

[89] II

A BOSCÁN

FRAGMENTO

(...) Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere, la deleitosa playa estás mirar

ÉGLOGA I

[101]

AL VIRREY DE NÁPOLES

Personas: SALICIO, NEMOROSO

El dulce lamentar de dos pastores, Salicio juntamente y Nemoroso, he de cantar,

SALICIO

¡Oh más dura que mármol a mis quejas, y al encendido fuego en que me quemo

NEMOROSO

Corrientes aguas puras, cristalinas, árboles que os estáis mirando en ellas, verde

15

ÉGLOGA II

FRAGMENTOS[192]

SALICIO

(...) ¡Cuán bienaventurado aquel puede llamarse que con la dulce soledad se abra

*** * ***

NEMOROSO[199]

(...) El arena quemaba, el sol ardía, la gente se caía medio muerta. Él solo con de

16

ÉGLOGA III

FRAGMENTO

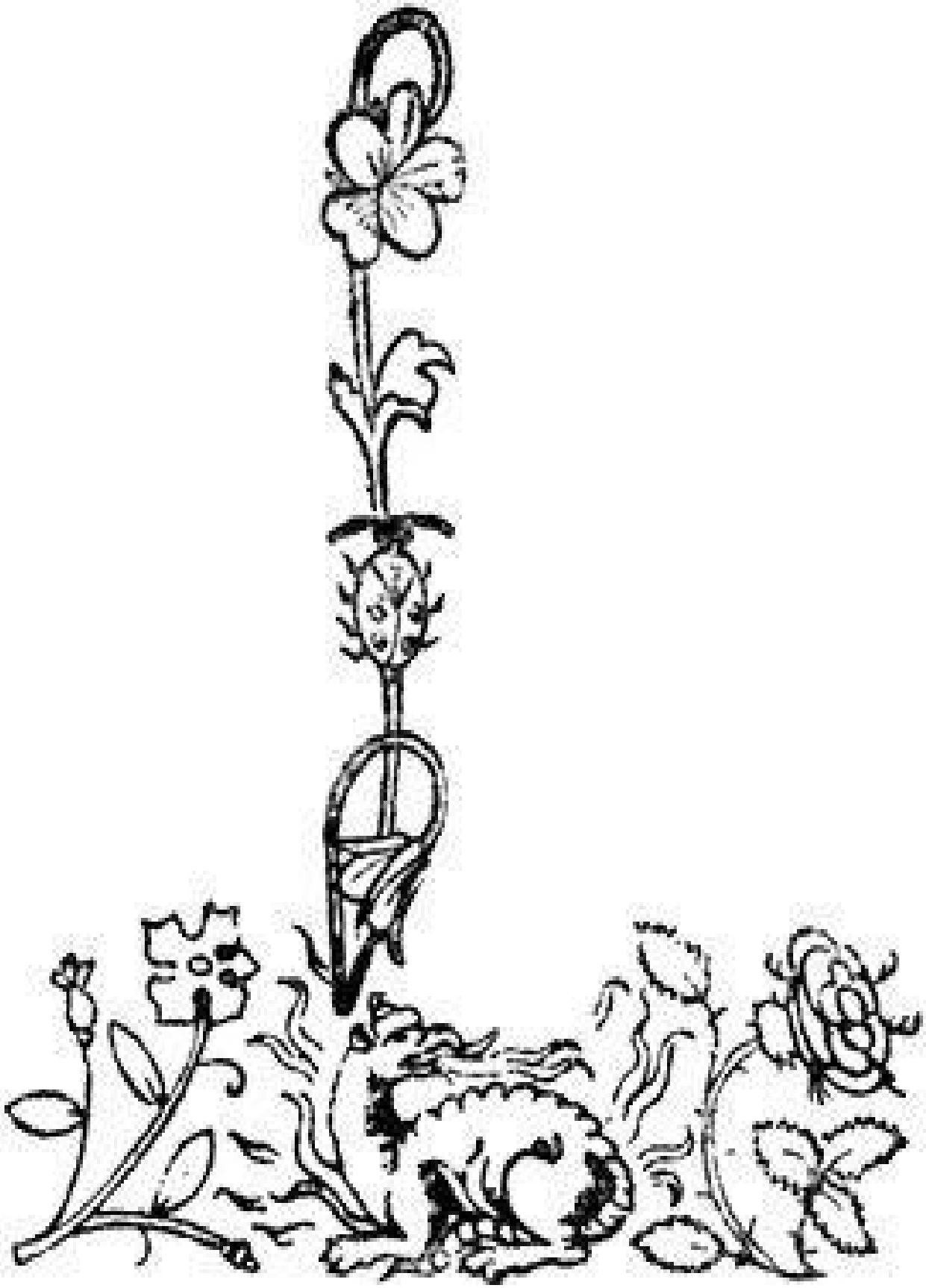
(...) Cerca del Tajo, en soledad amena,[205] de verdes sauces hay una espesura t

Ilustración para El Perfecto Capitán instruido en la disciplina militar y nueva ciencia de la Artilleria, de Diego de Álava y Viamont.

Pedro Madrigal, Madrid, 1590.

OTROS POETAS

CORTESANOS

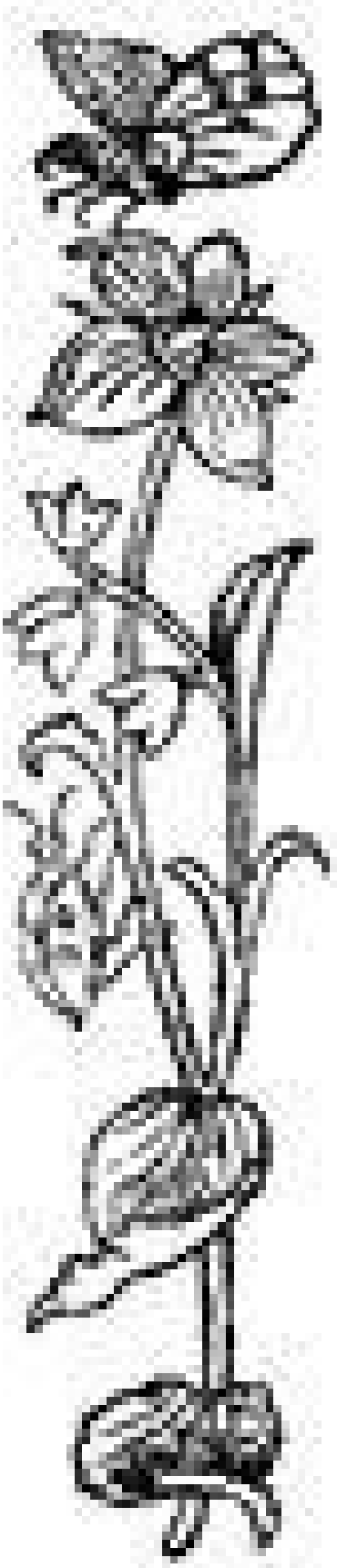


«¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso [...] !»

Soneto –Veronese: El sueño de Santa Elena. [h. 1570] National Callery, Londres

JUAN BOSCÁN

(¿1492?-1542)



17

SONETO

Aún bien no fui salido de la cuna, ni del ama la leche hube dejado, cuando el am

18

SONETO

[247]

Dulce soñar y dulce congojarme, cuando estaba soñando que soñaba; dulce goza

19

RESPUESTA DE BOSCÁN A

DON DIEGO DE MENDOZA

[248]

FRAGMENTOS

(...) Quien quiera se desmande y se desmida, buscando el oro puro y reluciente y

«Rapaz tiñoso, ¡ten queda la mano!,

que te daré de azotes con la venda

y pelarte he las alas pluma a pluma.»

Soneto

–Rosso Fiorentino: Amorcillo músico.

[h. 1520] Galleria degli Uffizi, Florencia.

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

(¿1503?-1575)

20

SONETO

[264]

Quien de tantos burdeles ha escapado y tantas puterías ha corrido ¡que le traiga a

21

SONETO

Hoy deja todo el bien a un desdichado a quien quejas y llantos no han valido; ho

22

SONETO

Salid, lágrimas mías ya cansadas de estar en mi paciencia detenidas, y siendo po

«¡Dichoso el tiempo que de vos escribo;

dichoso aquel dolor que de vos viene;

dichosa aquella fe que a vos me tira!»

Soneto –Giorgione: Retrato de gentilhombre con armadura. [h. 1510] Galleria de

GUTIERRE DE CETINA

(¿1517?-¿1557?)

23

SONETO[271]

Horas alegres que pasáis volando porque a vueltas del bien[272] mayor mal sien

24

MADRIGAL[275]

Ojos claros, serenos, si de un dulce mirar sois alabados, ¿por qué, si me miráis, ı

25

AL MONTE DONDE FUE CARTAGO[277]

Excelso monte do el romano estrago[278] eterna mostrará vuestra memoria; sob

26

SONETO

¡Dichoso desear, dichosa pena, dichosa fe, dichoso pensamiento; dichosa tal pas

HERNANDO DE ACUÑA

(1518-¿1580?)

27

SONETO

Hüir procuro el encarecimiento,[280] no quiero que en mis versos haya engaño,

28

SONETO

[282]

Pastora en quien mostrar quiso natura, a la miseria deste bajo suelo, la más cierta

«Pastora en quien mostrar quiso natura,

a la miseria deste bajo suelo,»

Soneto –Tiziano: Las tres edades. [h. 1512-13, detalle] National Gallery, Edimbu

«ya tan alto principio, en tal jornada,

os muestra el fin de vuestro santo celo

y anuncia al mundo, para más consuelo,

un Monarca, un Imperio y una Espada;»

Al Rey Nuestro Señor

–Antonio Arias: Carlos V y Felipe II.

Museo El Prado, Madrid.

29

SONETO

Atenta al gran rumor la musa mía del armígero[283] son de Marte fiero, cesó de

30

AL REY NUESTRO SEÑOR

[288]

Ya se acerca, señor, o ya es llegada la edad gloriosa en que promete el cielo una

Guía de lectura

LAS NUEVAS FORMAS MÉTRICAS

Expuesta la cuestión de la manera más simple, el verso llegado de Italia presentaba dos principales variedades: el endecasílabo común, caracterizado por su acentuación rítmica en la 6.ª sílaba, y el endecasílabo sáfico, caracterizado por sus dos acentos rítmicos en la 4.ª y 8.ª (en ambos casos, al margen de sus acentos secundarios en alguna de las tres primeras sílabas y del obligatorio en la 10.ª). La mutua influencia de ambas modalidades dio lugar, desde el primer momento, a otra con acentuación mixta en la 4.ª, 6.ª y 8.ª sílabas —a veces sólo en 4.ª y 6.ª —, a la que, con todo, se puede seguir considerando sáfica.

Pero con la la métrica de base endecasílaba —incluida en ella la idoneidad combinatoria del heptasílabo— la poesía española importó de la italiana una serie de formas estróficas cuyo arraigo fue paralelo al de los metros que las sustentaban. Destacan las siguientes:

a) El soneto, formado en su variedad endecasílaba más común por dos cuartetos enlazados con las mismas consonancias y dos tercetos en disposición libre.

b) La estancia, compuesta de un número variable de endecasílabos y heptasílabos combinados y aconsonantados libremente, los cuales configuran un esquema estrófico que se va repitiendo a lo largo del poema. Si la distribución estrófica no se produce, la combinación recibe el nombre de silva.

c) La lira (aBabB), creación personal de Garcilaso, que toma su nombre del sustantivo que aparece en el verso inicial de la Canción V («Si de mi baja lira...»).

d) Los tercetos encadenados, sucesión de tercetos el central de cada uno de los cuales rima con el primero y el tercero de la estrofa siguiente (ABA BCB CDC...). Para que el verso central de la última estrofa no quede suelto, se añade un verso conclusivo que rime con él.

e) La octava real, ajustada al esquema ABABABCC.

1 Analiza los vv. 161-176 de la Égloga III de Garcilaso indicando a qué variedad corresponde cada uno de ellos según su acentuación rítmica.

2 El constante y fecundo cultivo del soneto en la poesía española desde su implantación renacentista hasta la actualidad se debe, en buena parte, a su idoneidad para la composición de un poema breve, pero con desarrollo temático completo, lo cual supone todo un desafío en cuanto a capacidad de precisión constructiva y de condensación poética. Elige los sonetos de Garcilaso en los que consideres que se produce una mejor adecuación del fluir discursivo a las cuatro secciones estróficas de su estructura.

3 La estancia era el integrante métrico obligado de la canción amorosa al modo petrarquista, pero su receptividad temática no tardó en hacerse más amplia. ¿En qué composición ajena a la temática amorosa aparece utilizada? ¿Dónde podemos encontrar un ejemplo de silva?

4 Desde su invención garcilasiana, la lira se ganó las preferencias de muchos autores como alternativa más contenida y ligera que la estancia, cuya libertad estrófica tendía a la amplificación discursiva y hacía peligrar a menudo el ideal de contención estilística propio del Renacimiento. Compara las Canciones III, IV y V de Garcilaso desde el punto de vista de la agilidad expresiva que se aprecia en cada una. ¿Cuál permite la lectura más fluida y cuál la menos? ¿Hasta qué punto contribuye a ello la mayor o menor presencia de versos heptasílabos en la estrofa?

5 El prestigio adquirido por los tercetos encadenados a partir de su presencia absoluta en la Divina comedia de Dante redujo considerablemente su empleo a los límites de la poesía de miras más trascendentales, lo cual explica que se convirtiese en la elección estrófica predominante en la lírica epistolar renacentista, caracterizada por su frecuente tratamiento de asuntos elegíacos,

filosóficos o satíricos. Señala los dos casos en que el autor ha recurrido a los tercetos y di si la temática de una y otra composición responde a lo que se acaba de explicar.

6 La octava real quedó, desde el principio, fuertemente ligada a la poesía de carácter narrativo, tanto en poemas de contenido puramente heroico como en distintos tipos de manifestaciones épico-líricas de tema mitológico o bucólico. Identifica la composición escrita en esta variedad estrófica. ¿Muestra elementos narrativos? ¿Dentro de qué modalidad temática la situarías?

LA VISIÓN POÉTICA DE LA AMADA

El ideal de belleza femenina propio del Renacimiento suele concretarse en un retrato tópico, selectivamente reducido, por lo común, al busto de la dama y estilísticamente sometido a un proceso de hiperbolización metafórica que identifica cada componente físico de aquélla con una realidad natural de inmediatas connotaciones embellecedoras: cabellos rubios-oro, sol; tez blanca, pero de mejillas sonrosadas-nieve, rosa, azucena; ojos, siempre «claros» (luminosos)-astros; etc. Extremando la idealización descriptiva por vía sobrehumana, se produce la frecuente conversión de la amada en divinidad mitológica —por lo general, una ninfa— o se subrayan simbólicamente los efectos que ocasionan en la naturaleza su presencia (luz, primavera, fecundidad agrícola) o su ausencia (noche, rigor climático, escasez de frutos).

1 Garcilaso: Soneto XXIII. ¿Qué elementos físicos de la dama exalta el autor? ¿Con qué realidades metafóricas los identifica?

2 Cetina: Madrigal. Como fuente y vía transmisora del amor, los ojos de la dama suelen cobrar un especial protagonismo poético, conviertiéndose a menudo en objeto exclusivo de la composición. ¿Las cualidades que les atribuye aquí el

poeta reflejan de algún modo la identidad petrarquista de la amada? ¿Cómo interpretas el verso final?

3 Garcilaso: Égloga I. El lamento de Nemoroso presenta varios pasajes en los que se observa la transformación sufrida por la naturaleza a raíz de la muerte de Elisa. Identifícalos y di en qué términos se describe esa transformación.

NACIMIENTO Y CARÁCTER DEL AMOR

El petrarquismo concibe el amor en sentido platónico, como un deseo irreprimible de belleza. Lo origina un poderoso y extraño fluido que emana de los ojos de la dama, llega a los del poeta y, a través de ellos, se adueña de todo su ser, dejando impresa con trazos imborrables la imagen del ser amado. Se cumple así un destino al que el amante, que sólo ahora es capaz de comprenderlo, se encontraba abocado desde que nació. El efecto inmediato del amor es un contradictorio estado de plenitud vital, de arrebato gozoso en el enamorado, puesto que se siente en posesión de la belleza ideal; pero también de enajenación anímica, de íntimo dolor, puesto que siente que ha dejado de ser dueño de sí mismo y que habrá de aceptar el rechazo de la dama como prueba suprema de su dominio personal sobre él.

1 Garcilaso: Soneto V, Canción IV (vv. 61-80); Boscán: Aún bien no fui salido de la cuna... Comenta, en cada caso, todos los aspectos relacionables con lo que se acaba de exponer.

2 Cetina: ¡Dichoso desear, dichosa pena!... El soneto utiliza con profusión dos recursos literarios: el oxímoron (relación de conceptos con significado excluyente) y la anáfora (repetición de una misma palabra o expresión al principio de varios versos o frases). ¿Qué finalidad expresiva persiguen uno y otro? A pesar del enfrentamiento conceptual con que el autor manifiesta su

estado anímico, ¿qué sentimiento predomina claramente y cuál es la razón de este predominio?

LA FRUSTRACIÓN AMOROSA

Puesto que la indiferencia, el desvío o la muerte de la amada constituyen el fondo temático sobre el que se desarrolla el proceso amoroso característico del petrarquismo, no es de extrañar que en su poesía domine el tono afligido y quejumbroso, por lo general proyectado sobre una reducida serie de situaciones tópicas concretas. Muy rara vez se exalta la plenitud amorosa sobre una base de correspondencia por parte de la dama, salvo en los casos en que el hacerlo subraya precisamente el sentimiento de frustración del poeta, bien porque su felicidad ha resultado falsa —tópico del sueño amoroso— o extremadamente breve —derivaciones de la albada provenzal—, o bien, sobre todo, porque esa felicidad es recordada desde una situación presente que el abandono o la muerte de la amada hacen particularmente desoladora. En ocasiones queda la esperanza, único remedio contra el dolor de amar sin ser correpondido e incluso contra la propia realidad de la muerte, puesto que dota al amante de la fe necesaria para confiar en un reencuentro ultraterreno, definitivamente feliz, con la amada.

1 Mendoza: Hoy deja todo el bien a un desdichado...; Salid, lágrimas mías ya cansadas... La expresión hiperbólica del propio dolor y de la intensidad del sentimiento amoroso domina por completo en ambos sonetos. ¿Qué aspectos destacarías? ¿En qué medida se percibe la actitud de sumisión del poeta?

2 Boscán: Dulce soñar y dulce congojarme...; Cetina: Horas alegres que pasáis volando... En ambos casos el referente temático parece ser un momento de amor correspondido. Sin embargo, se observa inmediatamente que en ninguno de los dos hay apelaciones directas a la dama ni la más mínima concreción situacional. ¿A qué puede deberse? ¿De que modo enfatiza, en realidad, uno y otro soneto el componente de frustración amorosa inseparable del petrarquismo?

3 Garcilaso: Égloga I (vv. 394-405). La idealización petrarquista de la amada alcanza su máximo grado en este pasaje. ¿En qué aspectos muestra la huella del dolce stil nuovo —según lo explicado en Presentación, 4—, y en qué difiere de ella? ¿Qué tipo de vida ultraterrena imagina el autor, de acuerdo con lo que expresa en los vv. 401-404? ¿En qué soneto del propio Garcilaso se percibe una idea parecida de esperanza más allá de la muerte?

LA RAZÓN ENFRENTADA AL DESEO AMOROSO

Véase Garcilaso. Según queda dicho, la capacidad racional del amante —recordemos la suprema valoración renacentista de la razón humana— no dejará de oponer resistencia al absorbente sentimiento que lo embarga. Tendrá lugar, entonces, una lucha dura y desigual que la condición militar del poeta —alternando con las abundantes ocasiones en que ha lamentado que sus ocupaciones bélicas no le permitan dedicarse a la creación poética— se complacerá en describir en términos de un gráfico y directo realismo, tras del cual se percibe, sin duda, la propia experiencia. Sólo cuando llega el momento oportuno —coincidente, por lo general, con la madurez del autor—, la razón puede acabar venciendo al deseo amoroso, lo que dará lugar a que muchos cancioneros —siguiendo también en ello la línea marcada por Petrarca— aparezcan encabezados por una palinodia, en la que el autor se confiesa arrepentido de sus pasados errores amatorios e invita expresamente a que el resto de la obra sea interpretada por el lector como un aviso de los males que acarrean los excesos pasionales.

1 Garcilaso: Canción IV. Analiza el plano metafórico de la composición en lo que se refiere a la contundencia con que se expresa en ella el poder del deseo amoroso y la resistencia racional que trata de oponer el autor. ¿Qué aspectos realistas destacarías? ¿En qué pasaje hace una breve aparición el puro idealismo amoroso?

2 ¿En qué otros poemas de Garcilaso se observa —haya sido expresada de forma directa o metafórica— la condición cortesano-militar del poeta?

3 Acuña: Hüir procuro el encarecimiento... Si el reconocimiento de los propios errores pasionales es el precio exigido al poeta por el racionalismo renacentista, en el tono confesional y ejemplarizante que carecterizan al poema-palinodia no dejan de resonar los ecos moralizadores de un escritor en muchos sentidos tan medieval aún como Petrarca. Comenta el soneto en relación con un contexto ideológico en el que —sobre todo en España— confluyen persistentes residuos medievales y clara voluntad renacentista.

4 Mendoza: Quien de tantos burdeles ha escapado... El tono crudamente realista y burlesco del poema contrasta de modo radical con el espíritu idealista y aristocrático que caracteriza a la mayor parte de la lírica renacentista. ¿A qué clase de amor se empeña en renunciar el poeta y cómo lo concibe? ¿Qué busca como sustitución? ¿Hasta qué punto puede interpretarse el soneto como una forma de palinodia?

5 Acuña: Atenta al gran rumor la musa mía... El soneto es una buena ilustración de la dualidad soldado-poeta en la que se encuentran inmersos todos los autores de esta antología. ¿En qué términos mitológicos se concreta esa dualidad? Analiza los deseos expresados por el poeta desde la situación en la que escribe. ¿Deja traslucir en ellos alguna actitud de renuncia o asume sin más las dos actividades?

LA PRESENCIA DE LA NATURALEZA

Véase Presentación, 5.1. La plasmación literaria de la naturaleza en la que insistirá el Renacimiento —muy en particular en su vertiente más bucólica— tiene un evidente origen mediterráneo —Grecia, primero; Roma, después—,

como puede apreciarse en su generalizada evocación de un día caluroso de cuyo rigor los personajes buscan resguardo en un bello y apacible reducto, donde todo parece transcurrir al margen de la vida real e impera la sensación de que el tiempo se hubiese detenido.

1 Garcilaso: Égloga III (vv. 1-32). Posiblemente se trata de la más alta recreación de locus amoenus que ha dado la literatura española. Analiza cada uno de los elementos paisajísticos y ambientales que confluyen en el marco descriptivo? ¿Cuáles alcanzan mayor protagonismo? ¿En qué medida contribuye la adjetivación a idealizar el escenario? ¿Cómo consigue transmitir Garcilaso la sensación de suprema quietud?

2 Garcilaso: Égloga I. ¿En qué pasajes se nos muestra una naturaleza personificada, capaz de compartir el sufrimiento de uno y otro pastor? Entre tanta idealización bucólica, ¿qué referencias mínimamente realistas se hacen a la condición pastoril de ambos personajes?

LOS TEMAS MITOLÓGICOS

Véase Presentación, 5.2. Como queda apuntado, la elección de un determinado asunto mitológico —aparte de su belleza objetiva y de su ya de por sí atrayente origen grecolatino— podía venir motivada por sus posibilidades simbólicas en relación con las vivencias amorosas del poeta.

1 Garcilaso: Soneto XIII, Égloga III. Explica el significado simbólico-amoroso que puede extraerse de cada uno de los episodios relatados. ¿En qué momento culmina la implicación directa del autor en el mito? Compara la recreación de la historia de Apolo y Dafne que se hace en el soneto y en la égloga. ¿Qué similitudes y qué diferencias se perciben? ¿El relato de la muerte de Adonis se aparta, en cierto modo, de la línea petrarquista?

2 Ayudado por las notas correspondientes, identifica en las demás composiciones de Garcilaso todas las referencias mitológicas que surgen, diferenciando las que tienen un carácter explícito de las que evitan la mención directa. ¿Cómo se justifican estas últimas?

LOS TEMAS EXISTENCIALES

Véase Presentación. 5.3. Evidentemente la recreación constante del carpe diem y del beatus ille por parte de los autores renacentistas es consecuencia de la nueva visión antropocéntrica y vitalista del mundo —definitivamente rechazado ya el concepto pecaminoso del placer que había transmitido la Edad Media— y de la nueva percepción de la naturaleza como realidad existencial creada en función del hombre para colmar su idealismo estético y, en mayor medida aún, para mostrarle el espejo en que, como ser natural él también, debe mirarse siempre.

1 Garcilaso: Soneto XXIII. El optimismo renacentista se aprecia claramente en el poema, que —frente a lo que ocurriría en el Barroco— renuncia a cargar de dramatismo las afirmaciones conclusivas acerca del poder destructor del tiempo y a mostrar una actitud de rebeldía existencial contra él. ¿Qué conceptos metafóricos utiliza el autor cuando imagina el envejecimiento de la dama? ¿Dónde se advierte una serena aceptación del paso del tiempo? ¿Qué dos secciones temáticas bien delimitadas presenta el soneto? ¿Dónde aparece aplicada la fórmula retórica de Ausonio?

2 Boscán: Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza. Señala los elementos descriptivos en los que el pasaje concuerda con el ideal de vida recogido en el tópico del aurea mediocritas.

3 Garcilaso: Égloga II (fragmento 1º). Aunque esta imitación garcilasiana del poema de Horacio que dio lugar al tópico del beatus ille dista de ser literal —salvo en su principio—, se pueden observar en ella gran parte de los elementos conceptuales derivados de la composición original. ¿Cuáles son los más importantes? ¿Cómo caracteriza el autor los dos tipos enfrentados de vida?

4 Cetina: Al monte donde fue Cartago. A pesar de su conclusión referida a la situación amorosa del poeta, el soneto es, sobre todo, una reflexión existencial que —según queda explicado en la nota correspondiente— toma como base la contemplación de unas ruinas famosas, dando lugar a un tópico poético ampliamente explotado, más tarde, por el pesimismo barroco. ¿En qué se concreta la actividad destructora del tiempo? ¿Es significativa la identidad histórica de esas ruinas? Comenta el significado del v. 8.

LOS IDEALES POLÍTICOS

Como integrantes más o menos próximos del círculo cortesano de Carlos V, todos los poetas aquí representados participaban del concepto providencialista de la monarquía que sirvió de impulso a la constante actividad europea del emperador: la corona debía cumplir los objetivos señalados por Dios, entre los cuales resultaban especialmente urgentes fortalecer la unidad del pueblo católico e imponer en el mundo la verdadera fe, aunque fuese a través de un expansionismo bélico en cuyo carácter de cruzada residía su propia justificación moral. Una vez alcanzados estos fines, nada podría impedir el advenimiento de una paz universal y duradera.

1 Acuña: Al Rey nuestro Señor. Comenta el poema en relación con las ideas providencialistas enunciadas, de las que viene a ser un verdadero manifiesto. ¿En qué medida refleja la adjetivación al tono laudatorio con que se expresa el autor? ¿Qué alusiones religiosas te parecen más destacables?

2 Garcilaso: Canción III. Sobre el fondo amoroso-petrarquista de la composición destacan componentes temáticos relacionados con la situación personal del cortesano caído en desgracia ante el monarca. ¿Sobre qué idea compagina el autor su actitud de fidelidad y sumisión políticas con la constatación de su libertad espiritual? ¿Por qué esta libertad no afecta también a la expresión directa de sus desdichas tanto cortesanas como amorosas?

Glosario

Afrenta: situación de peligro.

Agora: ahora.

Amigo: amante (en sentido poético-tradicional).

Amena: agradable.

Amonesta: incita.

Ansí: así.

Añudaste: anudaste.

Apretado: apurado, en peligro.

Apriesa: aprisa.

Apurar: purificar.

Aqueste: este.

Armígero: portador de armas.

Arrebatada: impetuosa.

Baldía: tierra incultivable.

Baste: resista.

Bravas: feroces.

Bruto (italianismo): sucio, feo.

Cativo: cautivo, infeliz.

Cítera: cítara (instrumento parecido a la lira).

Claro: famoso.

Compaña: conjunto de criados que sirven en una casa.

Con concierto: ordenadamente.

Conducido: contratado.

Constreñida: obligada.

Contino: continuamente.

Correrse: avergonzarse.

¿Cosa? (italianismo): ¿qué?

Cruda: cruel.

Cubijadas: cobijadas (cubiertas).

Cuento: cuenta.

Cuidado: sufrimiento amoroso.

Cúya: de quién.

Dañaba: reprobaba.

De consuno: juntamente, a la vez.

Defendido: prohibido.

Descójolos: los despliego.

Desconocer: mostrar ingratitud (desconocida: ingrata)

Despalmadas: Calafateadas (en referencia a las naves cuyo casco ha sido impregnado de brea para que no penetre el agua).

Desparcido: esparcido, revuelto.

Diferencia: variedad de canto.

Do: donde.

Doquier: dondequiera.

Efetos: efectos. Encarecimiento: exageración.

En cuanto: en tanto que. Enderezaron: se encaminaron.

Enojos: pesares.

Escupido: escupidura (llaga, excoriación).

Escuro: oscuro.

Estambre: hilo (masculino y femenino).

Estiva: estival (propia del pleno verano).

Fe: fidelidad.

Filomena: designación mitológica del ruiseñor.

Floresta: arboleda.

Fortuna: mala suerte.

Gesto: semblante. Granjear: cultivar.

Grave: molesto. Grey: rebaño.

Habíades: habíais.

Hado: designación mitológica del destino.

Holgar: descansar, alegrarse.

Incordio: tumor purulento que aparece en la ingle como consecuencia de una enfermedad de transmisión sexual.

Intratable: intransitable.

Labrando: bordando.

Luego: inmediatamente.

Luengos: largos.

Materia: motivo. Medroso: asustado.

Mesma: misma. Mezquina: desdichada.

Mover: Conmover, atraer.

Ovas: algas.

Pesadumbre: mole.

Por términos: espaciadamente, en ocasiones sucesivas.

Puesto: empeñado.

Queda: quieta.

Querellas: quejas amorosas.

Ramos: ramas. Razones: palabras.

Recordando: despertando.

Reputándolo por: considerándolo como.

Reyendo: riendo.

Rígida: rigurosa, dura.

Robre: roble.

Salteado: asaltado.

Secutivo: ejecutivo (que actúa inmediatamente).

Sempiterno: perpetuo.

Servir: amar (en términos petrarquistas heredados del código del amor cortés).

Siesta: espacio de tiempo, a partir del mediodía, en que el calor es más intenso.

Simples: mansos, sencillos.

Sobras: superas.

Somorgujó: sumergió.

Sospiros: suspiros.

Sotil: sutil (delgado).

Sujeto: tema.

Tamaño: muy grande.

Templase: aminorase.

Tira: atrae, estira.

Títero: Títiro (sobrenombre bucólico de Virgilio).

Tristura: tristeza.

Tomó a destajo: tomó como tarea.

Tomarnos: recibirnos.

Trujeron: trajeron.

Umbrosa: en sombra.

Una gran pieza: un buen rato.

Variando: dando variedad pictórica.

Vena: filón.

Venia: perdón.

Vía: veía.

Vido: vio.

Votos: ruegos.

Ya (italianismo): anteriormente.

Yugada: espacio de tierra que se ara en un día.

Procedencia de los textos

Garcilaso de la Vega: Poesías castellanas completas. Edición de Elias L. Rivers. Madrid, Castalia, 1979.

Juan Boscán: Obras. Edición de Carlos Clavería. Barcelona, PPU, 1991.

Diego Hurtado de Mendoza: Poesía completa. Edición de José Ignacio Díez Fernández. Barcelona, Planeta, 1989.

Gutierre de Cetina: Sonetos y madrigales completos. Edición de Begoña López Bueno. Madrid, Cátedra, 1981.

Hernando de Acuña: Varias poesías. Edición de Luis F. Díaz Larios. Madrid, Cátedra, 1982.

Índice de primeros versos

A Dafne ya los brazos le crecían…

Atenta al gran rumor la musa mía…

Aún bien no fui salido de la cuna…

(...) Cerca del Tajo, en soledad amena…

Con un manso ruido…

(...) ¡Cuán bienaventurado…

¡Dichoso desear, dichosa pena!...

Dulce soñar y dulce congojarme…

Echado está por tierra el fundamento…

El aspereza de mis males quiero…

El dulce lamentar de dos pastores…

En fin a vuestras manos he venido…

En tanto que de rosa y de azucena…

Escrito está en mi alma vuestro gesto…

Estoy contino en lágrimas bañado…

Excelso monte do el romano estrago…

(...) Hablo de aquel cativo…

Hermosas ninfas, que en el río metidas…

Horas alegres que pasáis volando…

Hoy deja todo el bien a un desdichado…

Hüir procuro el encarecimiento…

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...!

¡Oh hado secutivo en mis dolores...!

Ojos claros, serenos…

Pastora, en quien mostrar quiso natura…

Quien de tantos burdeles ha escapado…

(...) Quien quiera se desmande y se desmida…

Salid, lágrimas mías ya cansadas…

(...) Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere...

Ya se acerca, señor, o ya es llegada…

Preparó esta edición

Rafael Balbín es licenciado en Filología Románica por la Universidad de Granada. Imparte actualmente clases de Lengua y Literatura Españolas en el IES Rey Pastor de Madrid. Entre sus publicaciones se cuentan diversos estudios sobre el siglo XVIII español (Tres autores neoclásicos: Cadalso, Jovellanos y L. F. de Moratín) y sobre la poesía de los Siglos de Oro (La renovación poética del Renacimiento, La renovación poética del Barroco). En esta editorial ha publicado la edición de Don Álvaro o la fuerza del sino, del duque de Rivas (Castalia Didáctica, nº 36), y la de Don Juan Tenorio, de Zorrilla (Castalia Didáctica, nº 58), así como la antología Poesía Romántica (Castalia Prima, nº 5).

Índice

Presentación

1. Una fecha señalada

2. Más que una simple cuestión métrica

3. El Renacimiento

4. Los modelos italianos: el petrarquismo

5. Los modelos clásicos

GARCILAS O DE LA VEGA Y OTROS POETAS CORTESANOS

GARCILASO DE LA VEGA

JUAN BOSCÁN

DIEGO HURTADO DE MENDOZA

GUTIERRE DE CETINA

HERNANDO DE ACUÑA

Guía de lectura

Glosario

Procedencia de los textos

Índice de primeros versos

Preparó esta edición

Notas

Notas

---

[1] La actitud de sumisión amorosa adoptada por los poetas petrarquistas explica el frecuente tratamiento respetuoso de vos —con sus correspondientes formas gramaticales en segunda persona de plural— para dirigirse a la amada.

[2] do: donde.

[3] apretado: apurado.

[4] cuidado: en la literatura de la época, sufrimiento amoroso.

[5] defendido: prohibido.

[6] La imagen bélico-amorosa del autor vencido por la dama procede de una larga tradición que se remonta a la lírica provenzal. No es de extrañar que encuentre tanto eco en Garcilaso y los demás poetas-soldados de la época.

[7] En el siglo XVI era común la aplicación del artículo masculino a las palabras femeninas que empezaban por a, aunque ésta no fuese tónica.

[8] dellas (contracción): de ellas.

[9] mi suerte es también sujeto de dieron.

[10] Garcilaso se vale a menudo del adverbio allá para referirse a la muerte.

[11] gesto: semblante.

[12] En la época de Garcilaso la desinencia de la segunda persona del plural del pretérito perfecto simple era -stes en lugar de la más tarde generalizada -steis.

[13] La ambigüedad de la expresión tan solo afecta al resto del verso. Si la lectura es «en completa soledad», lo que sigue constituye una referencia a la discreción amorosa; si es «solamente» alude a la actitud de sumisión ante la dama.

[14] puesto: empeñado.

[15] Obsérvese el hiperbólico proceso de divinización de la amada. El autor, como devoto creyente, se apoya en la fe para justificar aquello que no alcanza a entender.

[16] La palabra hábito está utilizada con doble sentido (dilogía): vestidura ycostumbre.

[17] Los dos últimos versos constituyen un magnífico ejemplo del recurso estilístico denominado gradación (enumeración de conceptos en progresivo grado de intensidad).

[18] Suele admitirse que la composición de este soneto es posterior a la muerte de Isabel Freire, dama portuguesa de la que se enamoró Garcilaso y a la que convirtió en referente principal de sus versos. Las prendas (de amor), cuya inesperada contemplación trae al poeta recuerdos dolorosos, son probablemente ciertos objetos regalados a éste por la amada, como prueba de afecto.

[19] vía: veía.

[20] habíades: habíais.

[21] La expresión en una hora, alusiva a un corto espacio de tiempo, se opone a la expresión las pasadas horas de los vv. 5-6, que sugiere un dilatado período de felicidad vivido por el poeta.

[22] por términos: espaciadamente, en ocasiones sucesivas. Se opone al junto de los versos anterior y siguiente.

[23] lleváme: llevadme.

[24] Véase nota 12. La insistencia en la misma terminación verbal (similicadencia) es un recurso de raíz conceptista cuyos efectos de agitación anímica pueden observarse muy bien a lo largo de los tercetos.

[25] ninfas: divinidades menores de la naturaleza que habitaban en los campos, los bosques y las aguas. Las ninfas de los ríos recibían el nombre de náyades.

[26] labrando embebecidas: bordando ensimismadas.

[27] según ando: según el estado en que me encuentro.

[28] allá: en el fondo del río. Pero véase nota 10

[29] El soneto recrea uno de los episodios mitológicos más frecuentados por los poetas del siglo XVI. Garcilaso se centra en el momento final de la historia: perseguida por el enamorado Apolo, la ninfa Dafne ve cumplido su deseo de escapar al acoso divino convertida en laurel.

[30] luengos ramos: largas ramas.

[31] Adviértase la carga de ambigüedad que aporta el empleo de la forma verbal vi. ¿El autor se imagina testigo del suceso? ¿Es algún otro personaje de la historia quien habla? ¿O —lo que es más probable— Garcilaso describe una recreación plástica del episodio —un cuadro, una escultura— que ha podido contemplar realmente? Para este último aspecto véase nota 224

[32] Los cabellos superaban al oro en esplendor.

[33] Es decir, Apolo.

[34] tamaño: muy grande.

[35] Juego conceptual: al regarlo con sus lágrimas, Apolo hace crecer el laurel en que se ha transformado Dafne y que es precisamente la causa de su llanto.

[36] vena: filón.

[37] enhiesto: erguido.

[38] Véase nota a la h aspirada en p. 17.

[39] Encadenamiento de metáforas: primavera = juventud, fruto = belleza, nieve = canas, cumbre = cabeza.

[40] El soneto acaba con una afirmación expresada en forma de paradoja: el tiempo veloz (la edad ligera) hará que cambie todo porque esa es su costumbre inalterable.

[41] hado secutivo: destino (en su designación mitológica) ejecutivo (que actúa

de inmediato).

[42] El endecasílabo adopta la frecuente acentuación italiana en 7ª sílaba, desterrada más tarde de la poesía española, pero aceptada en ocasiones por los primeros renacentistas.

[43] En el reducido espacio de una tumba.

[44] El apóstrofe inicial al destino se convierte ahora en otro dirigido a la amada muerta.

[45] El terceto final encierra la esperanza del reencuentro amoroso en otro mundo que, dado lo profano de los sentimientos que expresa la composición, no tiene por qué coincidir con el más allá cristiano. Véase nota 188.

[46] baldía: tierra incultivable.

[47] contino: continuamente.

[48] Desterrado Garcilaso en una isla del Danubio, próxima a Ratisbona (Alemania), por haber participado en una boda que el el Emperador había prohibido, escribe esta canción en la que su desgracia política aparece diluida en la intensidad de su sufrimiento amoroso. Al deber petrarquista de callar lo que la pasión necesita decir se añade ahora la respetuosa obligación de no mostrarse explícito en lo que atañe a sus circunstancias cortesanas. Todo ello crea una tensión poética que la expresión continuamente elusiva apenas logra contener.

[49] Entiéndase «en el verdor salpicado de flores».

[50] querellas: en la literatura de la época, quejas amorosas. Era un lugar común la consideración de que el canto de las aves expresaba sentimientos de este tipo.

[51] decillo: decirlo. Este tipo de asimilación consonántica en ll entre la r final del infinitivo y la l inicial del pronombre persistió a lo largo de todo el siglo XVI.

[52] Aceptación de su culpa política.

[53] por ventura: quizá.

[54] Su sufrimiento es, esencialmente, de índole amorosa.

[55] Aceptación de que el Emperador es dueño de su vida.

[56] Ni siquiera Carlos V tiene poder sobre su espíritu.

[57] postrera suerte: muerte.

[58] El amor no correspondido.

[59] Toda su vida ha estado al servicio del Emperador.

[60] Su desventura es tan extrema que ya no cabe el miedo a otra mayor.

[61] La divinización de los ríos es un tópico mitológico de amplia repercusión en la poesía de los Siglos de Oro.

[62] La expansión del Imperio Otomano, poderoso enemigo de la Cristiandad, por varias de las naciones que atraviesa el Danubio explica la connotativa aplicación a éstas del epíteto fieras.

[63] razones: palabras.

[64] Para que nadie conozca sus sentimientos, puesto que se sabe obligado a callar.

[65] Desde el dolce stil nuovo era habitual cerrar la canción amorosa con un envío en forma de apóstrofe dirigido a la propia composición poética.

[66] toca: conviene.

[67] La composición desarrolla con especial dramatismo otro tópico recurrente de la poesía petrarquista: el enfrentamiento deseo amoroso/razón. Porque, a pesar del sentimiento de plenitud espiritual que supone el saberse enamorado, el poeta —cercado siempre por sus íntimas contradicciones— es consciente de la carga negativa que acarrea el amor (pérdida de la individualidad, ofuscación extrema, entorpecimiento de las actividades intelectuales y hasta de los deberes cívico-militares). De ahí que la obsesión erótica sea considerada como un desatinado pensamiento (v. 8) contra el que la razón inicia una defensa que pronto se revela inútil, lo que acrecienta la desesperación y provoca un

sentimiento de vergüenza.

[68] desatinado: descabellado.

[69] llévame: me lleva.

[70] luego: inmediatamente.

[71] constreñida: obligada.

[72] medroso: asustado.

[73] Al poco tiempo (a la hora), su raciocinio (la señora) fue dominado por la ofuscación amorosa (el siervo).

[74] salteado: asaltado.

[75] generosa: abundante.

[76] corríme: me avergoncé de.

[77] Los poetas petrarquistas recurrían con frecuencia al oxímoron (definición de algo mediante una contraposición excluyente de términos) para expresar la naturaleza contradictoria del amor.

[78] Elipsis del término «veces», que aparece después en singular.

[79] oda: composición lírica de rasgos genéricos un tanto imprecisos, salvo el que atañe a la clara intención por parte del autor de ceñirse al molde lírico más genuino de la poesía grecolatina. Su temática es diversa, pero casi siempre tendente —aunque no es éste el caso— a los asuntos elevados. A partir del presente modelo garcilasiano —incluido tradicionalmente en el grupo de las canciones—, la lira se convirtió en uno de los cauces estróficos preferidos del género. Gnido es el nombre del barrio napolitano donde vivía la destinataria del poema, Violante Sanseverino, de quien estaba enamorado Mario Galeota, abogando por el cual dirige Garcilaso sus versos a la dama.

[80] cativo: cautivo. Pero la palabra admite también la antigua acepción «infeliz».

[81] Juego conceptual entre el apellido del enamorado (Galeota) y la persona condenada a remar en una galera (galeote), que se prolonga con una alusión mitológica a la diosa del amor, nacida de las aguas marinas y transportada a tierra en una concha.

[82] corrige: modera.

[83] palestra: lugar donde se realizaban ejercicios de lucha. El adjetivo dudoso del v. 13 , aunque aplicado metonímicamente al llano en que se luchaba, alude a lo incierto del triunfo de uno u otro contendiente.

[84] blanda musa: tierna inspiración.

[85] cítera: cítara (instrumento parecido a la lira).

[86] grave: molesto.

[87] ya (italianismo): anteriormente.

[88] El tópico metafórico que identifica la crisis vital del autor —por causa amorosa o de otra índole— con un naufragio en el mar tempestuoso de una situación personal temerariamente buscada tiene su mejor referente en la poesía de Horacio.

[89] elegía: composición lírica en la que el poeta expresa su dolor, motivado por diversas circunstancias de índole existencial, entre las que son particularmente características —si bien no es éste el caso— las relacionadas con la muerte de un ser querido o con una catástrofe colectiva. Era muy frecuente el cruce genérico que se observa aquí con la epístola o composición poética en forma de carta dirigida a un amigo.

[90] El terceto se encuentra sometido a un fuerte hipérbaton: «y contemplando sin impedimento a la misma a quien tú vas procurando eterna fama en tus vivos escritos». Se trata de una alusión a Ana Girón de Rebolledo, futura esposa de Boscán.

[91] Referencia a la pasión amorosa (llama) que unió a Paris y Helena y provocó más tarde el incendio de Troya por parte de los griegos, episodio este último narrado en la Eneida de Virgilio. La admiración de Garcilaso por el poeta latino explica el epíteto hermosa aplicado a lo que realmente fue la causa de que la

mítica ciudad fuese arrasada.

[92] Una de las representaciones de la diosa Fortuna la imaginaba con un timón, dirigiendo el rumbo de la vida humana.

[93] conducido: contratado.

[94] hacelle: fabricarlo. Este tipo de leísmo referido a objetos se considera hoy incorrecto, pero su persistencia en nuestra literatura llega hasta el siglo XX.

[95] servir: amar (en el sentido petrarquista de sumisión ante la dama).

[96] La fortuna, cambiante por esencia, no muestra cambio alguno en lo que afecta a la vida amorosa del autor.

[97] El referente del pronombre él es sol.

[98] rígida: rigurosa, dura.

[99] apuro: purifico.

[100] Vacilante entre dos opciones opuestas.

[101] Se trata, probablemente, de la más alta manifestación poética de todo el bucolismo renacentista europeo. Superada posteriormente en perfección formal —incluso por el propio Garcilaso—, ninguna otra composición pastoril alcanzó nunca un grado semejante de intensidad emocional ni una naturalidad expresiva tan ceñida al fluir de unos sentimientos íntimos de cuya sinceridad no parece caber duda. Los pastores Salicio y Nemoroso surgen como una doble proyección poética del autor, así como Galatea y Elisa lo son de Isabel Freire. La relación Salicio-Galatea se centra en el desvío de Isabel, luego de haber contraído matrimonio con otro hombre (Garcilaso estaba ya casado). Y la relación Nemoroso-Elisa recoge el dolor que la muerte de la amada ocasiona al poeta.

[102] Don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, al que Garcilaso dedica la obra.

[103] sin segundo: sin igual.

[104] ínclito: insigne.

[105] estado albano: Nápoles, gobernado por el destinatario de la composición, que era miembro de la Casa de Alba.

[106] Referencia a las posibles empresas bélicas del virrey. Marte era el dios romano de la guerra.

[107] negocios: ocupaciones.

[108] ardiente jinete: caballo fogoso. Obsérvese la ponderación de que es objeto éste al ser sustituido por el monte como complemento directo de fatigando.

[109] curso: marcha.

[110] dilatando: retrasando.

[111] Sujeto: yo.

[112] sobras: superas.

[113] peregrino: fuera de lo común.

[114] La hiedra, símbolo de la poesía pastoril, aparece contrapuesta al laurel (árbol de victoria), símbolo de la poesía heroica.

[115] en cuanto: en tanto que.

[116] ondas: olas (metonímicamente, mar).

[117] él: pronombre pleonástico, en cuanto que designa innecesariamente a Salicio.

[118] Su canto se ajustaba armónicamente con el sonido del agua.

[119] Elipsis: como (si ella estuviese) presente.

[120] Salicio se avergüenza de su estado anímico, tan alejado del ideal renacentista del equilibrio y la moderación emocionales.

[121] La palabra hora admitía tanto el determinante masculino un como el femenino una.

[122] sin duelo: sin reparo, en abundancia.

[123] animales: aquí, el ganado.

[124] Los términos oficio y ejercicio son aquí prácticamente sinónimos: quehacer usual (usado).

[125] ánima mezquina: alma desdichada.

[126] desconocida: ingrata.

[127] El término amigo está utilizado en su sentido poético-tradicional de amante.

[128] Aun cuando los reproches a la dama son habituales en la poesía amorosa de la época, los exabruptos de Salicio rebasan, en su sinceridad, los límites convencionales.

[129] Entiéndase «¿qué le ocurrirá a quien considere su enemigo?»

[130] umbrosa: sombría.

[131] Los sustantivos esquividad y apartamiento son aquí prácticamente sinónimos en su evocación de un medio natural alejado de todo contacto humano, en donde el amante feliz goza la plenitud de sus sentimientos.

[132] La corneja que volaba de izquierda (siniestra) a derecha era considerada signo de mal agüero.

[133] floresta: arboleda.

[134] reputándolo yo por: considerándolo yo como.

[135] siesta: espacio de tiempo, a partir del mediodía, en que el calor es más intenso.

[136] de cuál arte: de qué manera.

[137] estiva: estival, propia del verano.

[138] enajenado: aquí, fuera de su cauce.

[139] cúya: de quién (en utilización interrogativa actualmente inusual).

[140] fe: fidelidad.

[141] baste: resista.

[142] En la poesía pastoril, la hiedra y la vid (parra), como plantas trepadoras que se adhieren a una superficie (muro, olmo), solían ser símbolos de la unión amorosa.

[143] Ante la magnitud de lo sucedido, cualquier otra cosa puede ya ocurrir, hasta la coincidencia de realidades divergentes en sí mismas.

[144] terná: tendrá.

[145] materia: motivo.

[146] Entiéndase «cuando te apartaste de mi solicitud amorosa».

[147] paciente: que pace.

[148] Es decir, que pacerá junto al lobo.

[149] simples: mansas.

[150] bravas sierpes: feroces serpientes.

[151] Entiéndase «que mayor diferencia entiendo que existe entre ti y el que has escogido como amante».

[152] majada: lugar donde se recogía el ganado y que servía también de albergue a los pastores.

[153] mantuano Títero: alusión a Virgilio, nacido en Mantua, quien solía aparecer como personaje en sus Bucólicas bajo el nombre de Títiro.

[154] «¿Cómo me desconociste?» Véase nota 125.

[155] sin cuento: incontables.

[156] El sustento que ofrecía a las ovejas el benigno invierno de Extremadura,

punto clave de la trashumancia ganadera española.

[157] La mayor parte de esta estancia presenta, adherida a su esquema de rima en consonante, una asonancia en e-o que, sin duda, repercute en perjuicio de su sonoridad. Sin embargo, esta misma asonancia se halla en otras composiciones de Garcilaso (Soneto V, por ejemplo), lo que induce a pensar que pudiera tener un valor aliterativo intencionado.

[158] Filomena: personificación mitológica del ruiseñor.

[159] Piérides: sobrenombre de las Musas. La invocación a éstas en demanda de inspiración era habitual en la poesía grecolatina. Garcilaso emplea el tópico no al principio de la composición, sino inmediatamente antes de que se inicie el canto de Nemoroso, con lo que parece anunciar que éste alcanzará una altura poética incluso superior a la del canto de Salicio.

[160] Referencia mitológica a la vida humana como un lienzo que tejen las Parcas. Cortados los hilos, sobreviene la muerte.

[161] Garcilaso recurre al tópico latino-medieval del Ubi sunt? («¿Dónde están?»), fórmula retórica consistente en una serie anafórica de interrogaciones mediante la cual se aludía a la muerte de personajes ilustres o de seres queridos. El recurso encerraba una reflexión moralizadora sobre la brevedad de la vida humana que aquí se muestra ausente por completo.

[162] doquier: dondequiera.

[163] columna y dorado techo son figuraciones metafóricas de cuello y cabeza, respectivamente.

[164] Esta estancia tiene quince versos, frente a los catorce de que constan todas las demás. La anomalía se halla en la parte final de la estrofa, cuya distribución de rima varía en consecuencia.

[165] sempiterno: perpetuo.

[166] La identificación de la vida con una cárcel del espíritu es un concepto platónico al que la literatura renacentista acudirá frecuentemente, aunque por razones menos profanas, por lo general, que las de Nemoroso.

[167] enojos: pesares.

[168] abrojos: malas hierbas.

[169] intratable: intransitable. Incide en tierra.

[170] lloviendo: metafóricamente, llorando.

[171] aquella: su antecedente es forma.

[172] El tópico del ave despojada de su nido, con diferentes significaciones, pero relacionadas a menudo con la temática amorosa, fue tomado de los autores clásicos.

[173] diferencia: variedad de canto.

[174] lamentable oficio: ocupación de lamentarse.

[175] Aquí acaba la larga comparación, de procedencia clásica, cuyo término imaginado abarca toda la estrofa anterior.

[176] arrebatada: impetuosa, violenta.

[177] Entiéndase «el dolor sin igual no puede verse sujeto a la moderación».

[178] Nadie podrá remediar su sentimiento de dolor si no le quitan su capacidad de sentir, esto es: sólo la muerte puede poner fin a su sufrimiento.

[179] descójolos: los despliego.

[180] de consuno: juntamente, a la vez.

[181] Lucina es un sobrenombre de la diosa Diana, invocada en los partos. Se alude a la muerte de Isabel Freire al dar a luz.

[182] cruda: cruel, inexorable: insensible a las súplicas.

[183] Diana era diosa de los bosques y de la caza, como se desprende de lo que dice Nemoroso a continuación. De ahí el epíteto rústica.

[184] Alusión a los amores de Diana (identificada con la Luna) y el pastor

Endimión, al que los dioses sumieron en un sueño eterno.

[185] ¿cosa? (italianismo): ¿qué?

[186] votos: ruegos.

[187] aras: altares.

[188] Mientras los cielos continúan girando, Elisa habrá alcanzado el más alto grado de perfección, cuya condición indispensable, según Aristóteles, es la inmovilidad absoluta.

[189] Se refiere al cielo de Venus, lugar de reencuentro de los enamorados, en el cual el espíritu conserva todavía su revestimiento corporal. Ello explica que el paraje se imagine como un trasunto terrenal embellecido. Se trata, pues, de un más allá puramente poético y, como tal, carente de toda base religiosa.

[190] El canto de los pastores, que se ha iniciado con el amanecer, acaba con la puesta de sol. La égloga se desarrolla, pues, dentro de unas coordenadas temporales precisas que apuntan en favor de su evidente simetría estructural.

[191] recordando: despertando, volviendo a la conciencia.

[192] Se cree que los personajes de Salicio y Nemoroso a los que corresponden los dos fragmentos elegidos representan, como en la Égloga I, al propio Garcilaso, pero ni son ahora los únicos protagonistas de la composición ni ésta presenta el carácter fuertemente autobiográfico de la anterior.

[193] Es decir, que se aleja de las limitaciones que obstaculizan y entorpecen su espíritu.

[194] holgando: descansando.

[195] cendrada: acendrada (pura).

[196] Todavía teme no estar libre de la atracción por la riqueza.

[197] Como es persona cuerda, evita llevar encima una carga tan pesada.

[198] solícita: activa.

[199] El pasaje narra la muerte en la batalla de Gelves (1510) del joven don García de Toledo, miembro de la Casa de Alba, a la exaltación heroica de la cual dedica el autor gran parte de la égloga. Dentro de la variedad métrica que presenta la obra, la forma elegida aquí es una sucesión de endecasílabos con rima interna. Cada uno de ellos está dividido en dos hemistiquios de siete y cuatro sílabas. La consonancia queda establecida entre la palabra final de un verso y la final del primer hemistiquio del siguiente.

[200] dañaba: reprobaba.

[201] a su costumbre: según su costumbre.

[202] bruto (italianismo): sucio, feo.

[203] estambre: hilo. Aunque aquí aparece en masculino, admite los dos géneros.

[204] venia: perdón.

[205] amena: agradable.

[206] Era tal la lentitud con que discurría el Tajo que apenas se podía distinguir la dirección que llevaba. Obsérvese cómo el encabalgamiento suave de los versos contribuye a crear un efecto de dilación y calma.

[207] vido: vio.

[208] movióla: la atrajo.

[209] Nos encontramos ante una de las más famosas aliteraciones de la poesía española: a partir del verso 21, el sonido s va adquiriendo una progresiva intensidad evocadora del rumor de las abejas en medio del silencio.

[210] una gran pieza: un buen rato.

[211] somorgujó: sumergió.

[212] amonesta: incita.

[213] enderezaron: se encaminaron.

[214] lascivo: sensual.

[215] enjuto: seco.

[216] cubijadas: cobijadas (cubiertas).

[217] En la antigüedad, el Tajo tuvo fama de arrastrar granos de oro entre sus arenas.

[218] apurado: depurado.

[219] cernidas: cribadas.

[220] Entiéndase «y (eran hechas también) de las verdes ovas». Ovas: algas.

[221] sotil: sutil (delgado).

[222] Entiéndase «para seguir la delicada práctica de bordar con oro, estirado ya en forma de hilo».

[223] era distinta de: se distinguía por.

[224] Se refiere al múrice y a la púrpura, moluscos de los que se extraía un tinte muy preciado.

[225] Son dos famosos pintores de la Grecia clásica. El tipo de narración indirecta que se inicia ahora, basada en la descripción minuciosa de una representación plástica —aquí, los respectivos bordados de las ninfas—, fue muy utilizado por la literatura grecolatina.

[226] Estrimón: río de Tracia, la región griega de donde era oriundo el músico Orfeo, a cuyo canto prodigioso se alude en los vv. 71-72. Las dos estrofas siguientes se centran en el relato de uno de los episodios más conocidos de su biografía mitológica: habiendo muerto su mujer Eurídice a causa de una mordedura de serpiente (vv. 73-80), los dioses permitieron a Orfeo que descendiese a la región infernal para rescatarla (vv. 81-84), con la condición de que, en su camino de regreso al mundo de los vivos, no cayese en la debilidad de volverse a mirarla; pero incapaz el héroe de cumplir tal mandato, Eurídice volvió definitivamente al reino de los muertos (vv. 85-88).

[227] El tirano es Hades (o Plutón), dios de los muertos.

[228] El dios Cupido disponía de dos clases de flechas: las de punta de oro provocaban la pasión amorosa; las de punta de plomo, el desdén. Para el episodio que sigue véase nota 29.

[229] sin perdonar: sin dar descanso.

[230] templase: aminorase.

[231] aquel madero: el tronco del laurel en que se ha transformado Dafne.

[232] variando: dando variedad pictórica a su labor.

[233] venablo: lanza corta.

[234] La historia de Venus y Adonis dio lugar a diversas versiones mitológicas. En la recreada aquí por Garcilaso, Adonis es un mortal que mantiene relaciones amorosas con Venus. Yendo de caza, es herido de muerte por un jabalí (puerco) —tal vez enviado por el celoso Marte—, sin que la diosa pueda hacer ya nada por él, salvo llorar su pérdida.

[235] desparcido: esparcido, revuelto.

[236] a destajo: como tarea.

[237] claro: además de su significado obvio, téngase en cuenta la acepción «famoso», como en el v. 155, por ejemplo.

[238] Alusión a Toledo, lugar de nacimiento del poeta.

[239] Referencia a la curva muy cerrada con que el Tajo ciñe la ciudad de Toledo.

[240] pesadumbre: mole.

[241] Se refiere a las norias que permitían el regadío del campo toledano.

[242] No es preciso tomar el término degollada en un sentido estricto. Es posible que aluda a la abundante efusión de sangre que conlleva una muerte por parto, como fue la de Isabel Freire, a cuya memoria Garcilaso dedica estas octavas.

[243] Recuérdese que Isabel Freire era portuguesa.

[244] fío: prometo.

[245] fortuna: mala suerte, desgracia. La literatura de los Siglos de Oro suele emplear el término en su acepción más negativa.

[246] Para hacer de su sufrimiento una costumbre.

[247] Aunque sin referencias explícitas a la pasión amorosa, el soneto poetiza el tópico del sueño amoroso, que complace los deseos del amante para luego hacer más amargo su despertar. En este caso, sin embargo, el sueño no es del todo placentero, puesto que no le impide al autor ser consciente de su carga engañosa y, sobre todo, de su corta duración. El conceptualismo retórico del poema enlaza directamente con la poesía cancioneril del siglo XV, de cuya influencia no les fue fácil librarse a los primeros petrarquistas españoles.

[248] Se trata de don Diego Hurtado de Mendoza, también poeta cortesano con representación en esta antología.

[249] Alusión a las especialmente apreciadas perlas procedentes del océano Índico.

[250] granjear: cultivar.

[251] yugada: espacio de tierra que puede ararse en un día.

[252] si con esto se envuelven: si esto trae consigo.

[253] accidentes: cosas no esenciales.

[254] compaña: conjunto de criados que sirven en una casa.

[255] maña: engaño, artificio.

[256] consejas: cuentecillos con moraleja.

[257] rejas: arados.

[258] holgarán: se alegrarán.

[259] tomarnos: recibirnos.

[260] con concierto: ordenadamente.

[261] vernán: vendrán (dos versos después, pornán: pondrán).

[262] gazapo: cría de conejo.

[263] No desea escribir cosas superficiales.

[264] Desde una etapa tan temprana como la que corresponde a los poetas de esta antología, Hurtado de Mendoza inició el cultivo de un tipo de literatura burlesca, que culminaría en el Barroco, tendente a ridiculizar la visión idealista del mundo —muy en particular del amor— propia del Renacimiento; visión de la que, por otra parte, no dejó de participar él mismo, como podrá apreciarse en los dos sonetos que siguen a éste.

[265] Cupido: dios niño del amor, como hijo de Venus que era. Se le representaba con alas y una venda en los ojos, lo que hacía que disparase sus flechas amorosas al azar.

[266] incordio: tumor purulento que aparece en la ingle como consecuencia de una enfermedad de transmisión sexual.

[267] escupido: escupidura (llaga, excoriación).

[268] Con los conceptos metafóricos viento y aire, alusivos a una realidad vana, insustancial, el autor trata de ridiculizar la situación del amante petrarquista.

[269] parte-partido-apartado: derivación conceptista de origen cancioneril.

[270] A partir de aquí se dirige a la dama.

[271] El soneto se inserta en la tradición de la albada provenzal, próxima al motivo del sueño engañoso, en cuanto que la noche auspicia la unión de los amantes, pronto interrumpida, sin embargo, por la llegada del amanecer.

[272] a vueltas del bien: después de haber alcanzado la plenitud amorosa.

[273] afrenta: situación de peligro.

[274] cuenta: entiéndase cuenta pendiente, rencilla.

[275] El madrigal es un poema breve de asunto amoroso, en el que prima el tono ingenioso y delicado. Muy unido al canto en sus orígenes, su forma estrófica preferida era la silva (composición libre de versos endecasílabos y heptasílabos).

[276] ya que: aunque.

[277] Es probable que Cetina participase en la campaña de Túnez emprendida por Carlos V y que la contemplación de las ruinas de la antigua Cartago le sugiriese el presente soneto, que sigue muy de cerca un modelo italiano atribuido a Baltasar di Castiglione, en el cual el tópico de las ruinas como símbolo existencial del poder destructor del tiempo deriva hacia una particularización relacionada con las vivencias amorosas del autor.

[278] Cartago, largamente enfrentada con Roma en las conocidas como Guerras Púnicas, acabó destruida por ésta.

[279] tira: atrae.

[280] encarecimiento: exageración.

[281] despalmadas (término náutico): calafateadas y, por tanto, bien dispuestas, seguras.

[282] La pareja pastoril Damón-Galatea, protagonista del presente soneto, aparece también en otras composiciones de Acuña. Es de suponer que encubre una relación amorosa de carácter autobiográfico.

[283] armígero: portador de armas.

[284] sujeto: tema.

[285] Dirigido a un amigo, el soneto adopta la ya conocida forma epistolar.

[286] sacro monte: el Helicón, donde habitaban las Musas.

[287] Expresa su intención de cultivar la poesía lírica (entiéndase la de carácter amoroso).

[288] Se trata, sin duda, del más célebre de los poemas destinados a exaltar la monarquía providencialista, encarnada —según la interpretación tradicional del

soneto— en la persona de Carlos V, o —según comentaristas más recientes— en la de Felipe II. La composición carece de referencias concretas, por más que ese vencido el mar del último verso invite a suponerlo una alusión a la batalla de Lepanto.

[289] grey: rebaño.